DINAMICA PLASTICII ÎN MODERNISM

Adriana Stan

Dacă vrem să fim frumoşi/ frumoase,să petrecem zilnic un minut în faţa oglinzii, cinci minute în faţa sufletului nostru şi cincisprezece minute în faţa lui Dumnezeu.
Iordache Bota

Fără a urma traiectul unei evoluţii rectiliniare, arta secolului al XIX-lea şi cea modernistă sunt marcate de o falie, născută din raţiuni nu atât estetice, cât mai ales istorice şi ideologice, de unde multiplele faţete ale avangardei. Raportul se stabileşte cu o perioadă anterioară relativ îndelungată, iniţiată de prin secolul al XIV-lea, perioadă dominată de avatarurile unui model de pictură figurativă ce condensa o acţiune sau un subiect într-un orizont clar delimitat. Artistul părea complet subjugat obiectului şi materialităţii acestuia, înclinarea în faţa realităţii păstrând distanţa celei mai mari *acuităţi a vederii*. Bazată pe principiul justeţii ştiinţifice a imaginii despre lume pe care o întemeiaseră marii clasici, pictura e informată de teoria matematică a lui Euclid despre procesele vederii, explicată prin raze vizuale care unesc în linie dreaptă punctele obiectului cu ochiul contemplatorului.

Conform acestei logici, perspectiva centrală, sau – mai corect spus – liniară, descoperită de Renaştere, răspunde necesităţii de a găsi o bază obiectivă pentru redarea obiectelor vizuale, una care să nu depindă de subiectivitatea ochiului. Ea marchează în optica occidentală o preferinţă orientată ştiinţific pentru reproducerea mecanică şi pentru construcţia geometrică, vizând aspectul pur spaţial al lucrurilor, silueta, profilul, conturul şi articulaţiile corpului material. Este adevărat însă, o dată cu introducerea perspectivei, artistul adaugă, pentru prima oară, şi un mesaj despre natura infinităţii, dat fiind că centrul tangibil al cadrului spaţial este totodată punct de fugă, care prin definiţie se plasează spre infinit. E un prim pas al descoperirii unui reper paradoxal al fiinţei- *îndepărtarea*- accesibilă doar vederii; ne mişcăm într-un spaţiu psihic şi în acelaşi timp optic, pe care pictura modernă urmează să-l sondeze în toate direcţiile.

Pe de altă parte, perspectiva centrală este, din punct de vedere optic, o deformare brutală a formei normale a lucrurilor. Acest tip de construcţie geometrică izolează, după cum îi sugerează şi numele, proiecţia ce ar parveni ochiului situat într-un anumit punct de perspectivă. Principalele linii structurale constituie un sistem de raze pornind dintr-un focar aflat în spaţiul picturii; pâlnia perspectivei centrale se deschide astfel ca o corolă

spre observator. Că această includere explicită a privitorului e în fond o violenţă exercitată asupra lumii reprezentate în tablou, ţine de faptul că deformările perspectivale nu pot fi argumentate prin forţe intrinseci lumii reprezentate, ci ele geometrizează punctul de perspectivă al spectatorului, constituind pur şi simplu confirmarea vizuală a faptului că lumea respectivă e percepută. Discutăm în termenii dihotomiei, relevată de Rudolf Arnheim, dintre „spaţiul fizic" real şi „spaţiul psihologic"[1] pe care-l percepem prin intermediul operei. În realitatea fizică, mărimea, distanţa, poziţia se raportează doar la cadrul spaţial în care apar. Perspectiva răspunde unui miraj psihologic al culturii renascentiste: dorinţa de a ieşi în afara geometriei plane a imaginii religioase medievale, care îngăduia doar mişcarea pe verticală, respectiv înălţarea sau căderea. Prin acceptarea privirii căreia-i e permisă fuga în adâncime, tatonarea indefinită, căutarea fără ţintă, perspectiva Renaşterii experimentează iluzia tridimensionalităţii pentru a obiectiviza faimoasa paradigmă a libertăţii umane.

Prin contrast cu acest model care a făcut carieră în plastica occidentală, ar fi interesant de urmărit cum pictura modernă încearcă să nu mai „trădeze" realul prin proiecţia optică infidelă a subiectului reprezentat, ci să se plaseze într-un spaţiu sensibilizat, de identificare cu proprietăţile observate la acel obiect. În secolul al XIX-lea intervine şi argumentul psihologiei gestaltiste care susţine că văzul nu e o receptare mecanică a unor elemente pasive, ci un proces de explorare activă a configuraţiei: căutăm să atingem obiectele prin privire, ne mişcăm prin spaţiul lor înconjurător, le cercetăm suprafaţa, conturul, textura. Percepţia vizuală realizează la nivel senzorial ceea ce pe tărâmul intelectului este *efort comprehensiv*. Istoria artei moderniste se scrie, pe larg, ca aventură a *modelării vizibilului* ca atare, constituit în mare măsură în gestul reflexiv al artistului. Caracterizată de Arnold Gehlen printr-o „reflexiune cronică"[2], starea tipic modernă se identifică pe tărâmul artei prin *autonomizarea vizibilităţii*, născută din necesitatea ca vederea însăşi să fie împlinită în sine, limpezită şi dezvoltată. Punctul de vedere reflexiv pune accentul pe relaţia tensionată dintre suprafaţa artistică şi imaginea/viziunea ce parvine ochiului în realitate, subiectivism conştient care în propria sa manifestare retrage obiectului valoarea energiei sufleteşti cu care acesta era anterior învestit. Să nu uităm faptul că de vreme ce imaginea lumii este aceea a mediului dominat de ochi, care fixează obiectul în funcţie de poziţie şi distanţă, văzul poate fi subsumat unei paradigme a dominaţiei

[1] Rudolf Arnheim- *Arta şi percepţia vizuală,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979, p.82.
[2] Arnold Gehlen- *Imagini ale timpului,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1974, p.113.

Dinamica opticii din plastica modernă figurează forme intensificate de *atenţie faţă de real*. Premisele sunt, aşa cum afirmam mai sus, istorice şi ideologice în primă instanţă; metamorfoza opticii care marchează spaţiul pictural e verificabilă conjunctural. La jumătatea secolului al XIX-lea, în epoca trenului, vaporului şi a altor vehicule, peisajul devine mobil. În sensul său cel mai propriu, lumea revelată sub aparenţă mişcătoare ţine, prin magie, vârtej, febră a vitezei recent descoperită, de o sensibilitate barocă. În primele însemnări ale călătorilor fascinaţi de la ferestrele trenului sau automobilului (Gautier, Nerval, Hugo), descoperim că înainte de percepţie, operaţie deja intelectuală, în faţa acestei lumi care se telescopează în viteză, poetul se lasă în voia senzaţiei, a lui „*jamais-vu",* într-o poetică trezire ce recreează lumea în puritatea ei orbitoare, născândă. Reflexul cultural-artistic al acestei perioade ţine de un stadiu incipient, de trezire, de luare de contact cu experienţa vitezei, de impresie cinetică. Viteza dezvăluie aspecte noi ale lumii graţie unor iluzii de optică. Primilor călători care beneficiază de îmbunătăţirea timpului de parcurgere a rutei, estetica vitezei le procură un straniu şi insinuant realism magic: trecerea rapidă a lucrurilor dintr-un loc în altul face ca poziţia lor să se schimbe-rezultă o grupare mai mare în spaţiu ce acţionează asupra sensibilităţii privitorului. "Stâlpii podeţurilor apar deodată ca un ultim obstacol; umbra pe care arcuirile lor o proiectează, iute ca un fulger, produce o penibilă senzaţie de palmă inevitabilă; în unele momente ai putea crede că nu atingi pământul..", scrie Charles-Claude Ruelle în 1837.[3]

S-ar putea contesta faptul că asemenea pasaje datorează efectiv ceva mijloacelor de locomoţie. Posibila mobilitate a peisajelor, atitudinea lor de a se recompune în noi ansambluri rezultă însă din structurile mentale recente care le-au înlocuit pe cele de la începutul secolului al XIX-lea, şi care, prin intermediul trenului, apoi al automobilului, au fost profund impresionate de viteză. Universul proustian al relativităţii şi instabilităţii datorează imaginar extrem de mult unei viteze reale sau potenţiale: „Trenurile merg în căutarea timpului pierdut şi a unei lumi noi! Ca atunci când fragmentează peisajul şi îl obligă pe povestitor, alergând de la o fereastră la alta, să-l reîntregească pentru a avea o vedere totală şi un tablou continuu."[4]

Inevitabil aşadar, dincolo de spaţiul matematizabil, newtonian, imaginarul acestei epoci traversează un spaţiu asupra conţinuturilor căruia cu greu s-ar mai putea opera prin măsurători pragmatice, de vreme ce el se produce neîncetat, fenomenologic vorbind, se umple de conţinuturi

[3] apud Claude Pichois- *Viteză şi viziune a lumii,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1990, p.53.
[4] apud Claude Pichois- op.cit., p.11.

sensibile, subiective. Spaţiul surprins de imaginaţie nu poate rămâne spaţiu indiferent, livrat măsurătorii şi reflexiei geometrului. El este trăit, nu în pozitivitatea sa, ci cu toată părtinirea imaginaţiei. În virtutea opticii metamorfozate prin viteză, lumea se transformă într-o posibilitate permanentă de senzaţie. În jocul formelor mentale constituite în ansamblul tehnicii, dinamismul noii plastici sparge spaţiul static tradiţional, prin sugerarea unor structuri temporale subtile datorate ritmului, exprimă articulaţia suprafeţelor cu ajutorul tonurilor, culorilor, liniilor, mai degrabă decât prin constituirea unei figuri fixe. Este ceea ce Nicholas Schoffer numea soluţia „cromodinamică”[5] de introducere a timpului în operele plastice: preocuparea legată de posibilităţile energetice ale parametrilor tradiţionali de expresie. După explorarea superficială şi penetraţia micro- şi macrocosmică, artistul ajunge la etapa ritmică a „*condensării senzoriale*”.[6]

Senzorial şi muzical, impresionismul le-a imputat nu întâmplător pictorilor romantici faptul că subiectele lor trăiau prea puţin în relaţie cu propriile experienţe vizuale, cu viaţa care-i înconjura. În linia metaforei mâinii- respectiv, raţiunea modelatoare- care e mai înceată ca ochiul, acesta din urmă prompt în a percepe efectele instantanee, poetica impresionistă inaugurează în istoria artei un fenomen de înstăpânire a văzului, cu toată infidelitatea şi mobilitatea sa. Un tablou impresionist tinde să inducă senzaţia de vertij că obişnuinţele ochiului s-ar fi anemiat, dar în acelaşi timp extinde endemic limitele sensibilităţii, educând astfel în racursi rafinarea optică. În cuvintele lui Degas: „Se poate întâmpla ca Frumosul de azi să fie ascuns, îngropat, concentrat...Poate că pentru a-l descoperi e nevoie de analiză, de o lupă, de ochi de miop, de procese fiziologice noi.” [7] Într-adevăr, impresionismul este o şcoală fondată, fiziologic vorbind, pe evoluţia simţului optic, iar din punct de vedere spiritual, pe libertatea acordată oricărui temperament, pe legitimitatea tuturor claviaturilor, tuturor privirilor. Noua tehnică menită a surprinde ansamblul realităţii în mişcarea sa se bazează pe efortul de a capta jocul fluid al luminii. Cum extensiunea este în primul rând un fenomen propriu atmosferei, explorările spaţiale, preocupare constantă a epocii, se concretizează în cazul impresioniştilor ca experimentare a virtualităţilor expresive ale luminii; condiţiile atmosferice devin adevăratul subiect al picturii. În „*Gares Saint-Lazare*”, Monet evocă trenul nu în mers, ci animat de o viteză potenţială, datorită tremurului atmosferei însufleţite de căldura înconjurătoare.

---

[5] Nicholas Schoffer- *Noul spirit artistic,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1973,p.27.
[6]idem,p.83.
[7] John Rewald- *Istoria impresionismului,* Ed. Meridiane, Bucureşti,1974,vol.I,p.174.

Se ştie, orice suprafaţă încărcată de luminozitate posedă o forţă atractivă care intensifică ritmul structurilor, lumina funcţionând în acest sens ca un catalizator temporal. În 1895, Monet a pictat 20 de tablouri cu catedrala din Rouen în cele mai deosebite efecte de lumină, interesat doar de schimbarea luminilor şi nuanţelor de culoare sub care catedrala stăruia ca un punct de referinţă deja imaginar, surclasat de pura şi aproape gratuita încântare pentru vizibilul fugitiv. Descoperind în timp ce picta că aspectele luminii variau fără încetare, pictorul se hotărăşte să le fixeze în parte într-o serie de tablouri la care lucra pe rând, fiecare tablou urmând să redea un anume efect. El căuta să realizeze în acest fel instantaneitatea, întrerupând lucrul la un anumit tablou de îndată ce efectul respectiv se modifica pentru a-l urmări în alt tablou, astfel încât să obţină impresia exactă a unui anumit aspect al naturii şi nu o imagine compozită.

În evanescenţa lor, imaginile fugitive au desfăşurarea prin care, printr-o mişcare a pleoapelor, lumina trimite lucrurile pe retină. Şi dacă nu e un fragment coerent de lume, analog realului fizic, fiecare tablou constituie el însuşi o clipire, o ridicare sau o restrângere de pleoapă, o ”imensă retină exemplară”[8]. Similar pe undeva senzaţiei de trezire a primilor călători în automobilul în goană, impresionismul reprezintă un stadiu plastic de *puritate* şi *delicateţe* a privirii: curgând parcă printre pleoapele abia deschise, obiectele sunt mai întâi luminate, apoi pulverizate în atomi de lumină. Din percepţie în percepţie, pictorii ajung să descompună lumina solară în razele sale şi să-i recompună unitatea prin armonia generală a irizaţiilor. Departe de a forţa ochiul să se acomodeze solicitării corpurilor, această tehnică solicită, prin ricoşeu poetic, acomodarea realului la viziunea picturală. Implicit, se realizează o zdruncinare a deprinderilor vizuale ale privitorului, obligat să reflecteze asupra propriei capacităţi de vedere, dacă voia să realizeze optic diferenţierea culorilor şi a răsfrângerii luminii. În fond, se poate spune că impresionismul anticipează tendinţa picturii moderne de a autoreflexiviza văzul, deja derogat de privilegiul clarităţii, văz voalat, filtrat, manifestat ca tensiune în imagine.

Pe de altă parte, faptul că la Degas, de pildă, rama intersectează obiectele în mod aproape ostentativ, vorbeşte despre caracterul întâmplător al limitei- argument în plus în sprijinul ideii că pictorii au început să reducă adâncimea spaţiului pictural, spre a experimenta în domeniul *planităţii,* în încercarea de a explora activ relaţiile spaţiale astfel că; după cum remarcă John Rewald, impresionismul este una din căile de acces către o “artă cinetică”[9].

---

[8] Jose Ortega y Gasset- *Dezumanizarea artei,* Ed. Humanitas, Bucureşti,1990,p.68.
[9] John Rewald-op.cit.,p.233.

Cu toate că beneficiază de o rafinată articulare psihologică ce-i liricizează experimentele optice, impresionismul nu depăşeşte totuşi stadiul de restrângere a mişcării la fluiditatea vibraţiilor luminoase, o reduce la anumite linii evanescente, la unduiri delicate, la deformarea corpurilor într-un mănunchi de transfigurări cromatice şi de irizări ce tind să se risipească între ele. El desface însă anamorfotic domeniul reprezentării palpabile, intuind faptul că înainte de a fi lungime, lăţime, înălţime, spaţiul este relaţie, senzaţie, sentiment, natura sa scapă pragmatismului fizic (oarecum în sensul observaţiei lui Heisenberg că domeniul de reprezentare al fizicii moderne rămâne de neintuit).

Această senzaţie este dusă la extrem de către mişcarea futuristă; faţă de fluiditatea impresionistă a privirii, futurismul instituie o ritmică agresivă, în virtutea căreia ochiul îşi arogă o tentativă prometeică de a cuprinde dinăuntru realitatea prin vizualizarea vitezei. Fără îndoială, şi estetica sa trebuie discutată în primă instanţă din perspectivă programatică- mişcare polemică, simptomatică, de bătălie culturală, născută din necesitatea de a identifica termenii progresului tehnic cu cei ai progresului uman. Este prima mişcare de avangardă cu un program teoretic consecvent şi relativ unitar, prima care violentează deliberat şi sistematic conştiinţa estetică a publicului, iar centrul său de greutate se deplasează clar în domeniul artelor figurative.

Futurismul tematizează violent mişcarea, substituind sintezei, fie ea şi disolutivă, a impresionismului, o analiză mai rece a diferitelor stări şi poziţii ale părţilor care compun o realitate, astfel încât din reprezentarea stadiilor succesive ale gestului/deplasării să rezulte în faţa ochilor privitorului iluzia mişcării, aşa cum se va verifica ulterior în mecanismul cinematografului.(Că pictura tinde să reprezinte mişcarea este efectul „ideii-cinema”[10] care, potrivit lui Waroquier, nu încetează să preocupe actul pictural şi care se împlineşte abia astăzi în film).

Câteva concepţii bine delimitate ale futurismului sunt enunţate încă de la început, dintre care poate cel mai important se referă la tentativa explicită de a produce prin intermediul liniilor şi planurilor senzaţia ritmică a vitezei, a mişcării spasmodice şi a zgomotului asurzitor. În primul Manifest al Futurismului, la punctul 4 se proclamă apariţia unei noi frumuseţi a acestei lumi: ”frumuseţea vitezei”; o maşină de curse împodobită cu marile ei tuburi e declarată „mai frumoasă decât Victoria de la Samotrake”[11]. Fascinaţi de aparatul tehnic al civilizaţiei moderne, futuriştii savurează valorile vitale degajate din apanajele vieţii citadine. Eul- anti-psihologic- se

[10] apud Rudolf Arnheim- op.cit.,p.245.
[11] apud Mario de Micheli- *Manifestul futurismului*, Ed.Meridiane, Bucureşti,1979,p.14.

construieşte prin percepţie, aşadar. Spre deosebire de sensibilitatea cvasi-epidermică şi fugitivă a impresioniştilor, futuriştii sunt arhitecţi grăbiţi de ritmuri. În urgenţa renunţării la retorică, la perspectivă (care se multiplică, se descentralizează sau rămâne strict indicativă), ei folosesc un procedeu tehnic analitic - pretext formal căruia-i este oferită o forţă de şoc, cel mai adesea prin culori stridente care dau imaginii o spectralitate expresionistă. (Printr-un efect paratactic similar, cinematograful expresionist german, din epoca de după război: Robert Wiene, Murnau, Fritz Lang, încearcă să spargă cadrele percepţiei normale şi să ofere lumii o viziune nouă, descoperind ritmuri sincopate sub influenţa unor pasiuni exacerbate sau a nebuniei...)

Dacă aşa-numita *mitologie a vitezei*, atât de adesea amintită în analizele de gen, s-ar justifica prin dorinţa de racordare la progresele citadine, tehnica pe care se bazează anamorfoza futuristă porneşte concret din intenţia de a crea o operă în stare să mobilizeze centrii senzoriali ai privitorului astfel încât să-i redea cât mai complet, fizic aproape, imaginea vizuală a deplasării. Asistăm la o curioasă inversiune de fond, prin care sensibilul, ca origine a operei, e deturnat înspre un nivel funciarmente abstract: schema constructivă a pânzelor e abstractă- formele geometrice-cerc, spirală, triunghi, şi organizarea lor în ordine determinată forţează imaginaţia privitorului să reducă la câteva elemente de bază imaginea corpului aflat în mişcare; automobilul nu mai e automobil, ci un conglomerat de cercuri (roţi) şi alte figuri geometrice ce tind spre aceeaşi direcţie. Cu alte cuvinte, maşina, ca obiect, cedează locul viziunii plastice asupra vitezei. Figurile se confundă cu peisajul într-o completă întrepătrundere de planuri. E o încercare de a identifica spaţiul cu mişcarea imaginii şi, implicit, de a relativiza durata efectuării ei. Într-o zonă convergentă cu vitalismul nietzscheean sau teoria bergsoniană a universului rotitor de imagini, mişcarea nu este însă cea a vectorului fizic, ci una proiectată în absolut- nu direcţionată, ci *dilatatorie,* angrenând toate direcţiile tabloului, dând forţă de expansiune imaginii centrale, pretextului realist ce mobilizează în desfăşurarea sa întreg mediul înconjurător. Năucitor efect de viteză: orice accent realist este pierdut, iar obiectele tind să se confunde cu spaţiul, sunt restrânse prin efecte perspectivale la o prezenţă nedefinită, învăluitoare.

Boccioni introduce conceptul că în pictură obiectul nu trăieşte prin realitatea lui adevărată decât ca o rezultantă plastică între sine şi mediu, de aici „expansiunea corpurilor în spaţiu". "Noi concepem obiectul ca pe un nucleu (construcţia centripetă) din care pleacă forţe (linii/forme-forţă) care-l definesc în mediul înconjurător (construcţia centrifugă) şi îi determină

caracterul esenţial”[12]. Din punct de vedere optic, pictura futuristă funcţionează ca spectaculoasă iradiere în planul suprafeţei, asociind efectul de „*extindere în spaţiu*” cu un „*efect emoţional exploziv*”[13]. În mod similar, sculptura dă impresia că înaintează în spaţiu; „*Desfăşurarea unei sticle în spaţiu*” de Boccioni conferă obiectului forţa iradiantă, potenţialul necesar pentru a-l integra în spaţiu; spirala imaginată în jurul axei sale sugerează desfăşurarea la infinit a rotirii sale.

Fără îndoială, futurismul poate fi tradus simplist ca repetiţie de mişcări de picioare, braţe, figuri; e vorba însă de o surprindere aproape conceptualizată a formelor în nesfârşita manifestare a relativităţii lor. Efectul dinamic al unor asemenea deplasări nu depinde în primul rând de ceea ce ştie privitorul despre relaţia spaţială, ci este „corectă” din punctul de vedere al elementelor configuraţiei conceptuale. Astfel, pe de o parte, această dinamică fixează un reflex de sensibilitate, cu punctul originar în izolarea unei serii de experienţe vizuale concrete:” Totul se mişcă, totul aleargă, totul se roteşte rapid. O figură nu e niciodată stabilă în faţa noastră, ci apare şi dispare fără încetare. Prin persistenţa imaginii pe retină, lucrurile în mişcare se multiplică, se deformează, succedându-se ca nişte vibraţii în spaţiul pe care-l parcurg. Astfel, un cal în goană nu are patru picioare; are douăzeci, iar mişcările lor sunt triunghiulare”[14]. Pe de altă parte, acest reflex este transferat în concept de creaţie, în tehnică optică, înţeleasă ca o prelungire a ritmurilor pe care obiectele înseşi le imprimă asupra sensibilităţii umane. Impactul spectacular este incontestabil: futuriştii fac să pătrundă printre planurile şi volumele obiectelor, planurile şi volumele obiectelor înconjurătoare, într-o mişcare de volume şi suprafeţe în concurenţă vitală sintetică. În primul manifest futurist se scrie: „Corpurile noastre intră în divanurile pe care ne aşezăm, divanurile intră în noi, după cum tramvaiul care trece intră în case, care la rândul lor se năpustesc în tramvai contopindu-se cu acesta.”[15]

Ne aflăm foarte aproape de interpretarea bergsoniană dată mişcării: o disoluţie a lucrurilor, o eliberare de propria lor materialitate prin transformarea lor în lumină, senzaţie luminoasă, într-un curent turbionar de culori. Conceptul intuiţiei (ca unic mod de a cuprinde realitatea în complexitatea sa în mişcare), ca şi teoria duratei (realitatea interioară este devenire, dezvoltare) converg cu această afirmaţie plastică a necesităţii de a reda mişcarea continuă, precum şi cu acest refuz al fragmentarizării relaţiilor spaţio-temporale. Pentru Bergson, clipele duratei nu se succed

[12] Grigore Arbore- *Futurismul,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980,p.71.
[13] Arnold Gehlen-op.cit.,p. 142.
[14] Mario de Micheli-op.cit.,p.44.
[15] idem,p.57.

liniar, unele după altele, ci se contopesc dinamic unele în altele, într-o succesiune fără exterioritate reciprocă; esenţa duratei nu poate fi cunoscută din afară, ci prin instalare simpatetică în fluxul său de tendinţe divergente.

Futurismul îmbină inextricabil senzaţia cu reflecţia, cu accent mai puternic asupra celei din urmă, fapt simptomatic de altminteri pentru toate modalităţile plastice ale începutului de secol, a căror estetică e determinată de un program artistic conştient elaborat, aproape propagandistic (*Manifestul tehnic al picturii futuriste* apare în 1910, chiar înainte de a fi realizată prima pictură cu adevărat futuristă), forţând aproape cibernetic efectul scontat în spectator.

În orice caz, mentalitatea cinetistă, de acum încetăţenită ca poetică oficială, va duce la perceperea obiectului estetic ca operă deschisă, bazată pe anamorfoze - deformări perpetue ale structurii de bază şi stări de re-creare perpetuă. Lucrând *stroboscopic*, prin fuga între obiecte vizuale asemănătoare ca aspect şi funcţie în totalitatea câmpului, dar diferind printr-o anumită trăsătură perceptuală - amplasarea, mărimea, forma - atât impresionismul, cât şi futurismul practică, în tonuri diferite, un demers muzical, intuind că natura lumii exterioare şi interioare nu poate fi redată decât în termenii unei diagrame a forţelor. Topografierea funcţională şi simbolică a realului ia înfăţişarea unei operaţiuni simili-fenomenologice de dezvăluire, în sensul său cel mai profund de *repraesentatio,* de punere în imagine; prin metamorfozele vizibilităţii, ochiul se pune treptat de acord cu ceea ce Heidegger numea irumpere a nemăsuratului: „Pretutindeni îşi face apariţia nemăsuratul, care nu e vidul nesfârşit al doar-cantitativului, ci acela prin care cantitativul devine o calitate proprie,un mod aparte al mărimii”[16].

BIBLIOGRAFIE

1.Arbore, Grigore- *Futurismul,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980.

2. Arnheim, Rudolf-*Arta şi percepţia vizuală,* Ed.Meridiane, Bucureşti,1979.

3.Gehlen, Arnold-*Imagini ale timpului,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1974.

4.Heidegger, Martin-*Originea operei de artă*, Ed. Univers, Bucureşti, 1982.

5.De Micheli, Mario- *Manifeste revoluţionare.Manifestul futurismului,* Ed.Meridiane,
Bucureşti,1979.

[16] Martin Heidegger- *Originea operei de artă,* Ed.Univers, Bucureşti,1982,p.77.

6. Ortega y Gasset, Jose-*Dezumanizarea artei*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2000.
7. Pichois, Claude- *Viteză şi viziune a lumii,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1990.
8. Rewald, John- *Istoria impresionismului,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1974.
9. Schoffer, Nicholas- *Noul spirit artistic,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1973.

Nota: Articolul a fost publicat prima dată în volumul: *„Dimensiuni fundamentale ale dezvoltării comunitare: educația, economia și mediul social*", volum academic, publicat sub tutela Institutului Delphy, în 2005 la Editura Argonaut, Cluj-Napoca.